Hommage de l'auteur
E. P.

LE

DESSIN PAR OMBRE PORTÉE

CHEZ LES GRECS

PAR

E. POTTIER

EXTRAIT DE LA *REVUE DES ÉTUDES GRECQUES*
OCTOBRE-DÉCEMBRE 1898

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE
—
1898

LE DESSIN PAR OMBRE PORTÉE

CHEZ LES GRECS

L'ensemble des peintures de vases grecs se divise, comme on sait, en deux grands groupes : les peintures à figures noires, les peintures à figures rouges. Les premières sont en silhouettes opaques, noires, tout à fait analogues à ce que nous appelons aujourd'hui « des ombres chinoises », avec des traits clairs intérieurs, faits par incisions dans le noir, qui indiquent les détails typiques de la musculature ou du costume. Les secondes sont exécutées au trait noir sur le fond clair du vase et, par conséquent, elles correspondent assez exactement au système du dessin moderne qui consiste à tracer des lignes noires sur un fond blanc. Les premières représentent la peinture archaïque, les autres la peinture de la belle époque. Mais, contrairement à ce qui arrive d'ordinaire, le procédé archaïque a eu en Grèce une vitalité surprenante, bien supérieure à celle du procédé devenu classique. En Attique, par exemple, depuis les vases du Dipylon jusqu'aux œuvres de Nicosthènes et d'Andokidès, depuis le VIIIe siècle jusqu'à la fin du VIe, la peinture à figures noires a été le mode exclusif d'ornementation des vases, et il n'est pas douteux que, même au Ve siècle, certains ateliers ne soient restés attachés à cette manière de faire. Cette technique, seulement éclipsée par la figure au trait, traverse tout le siècle de Périclès et trouve un dernier regain de vie dans les vases du Kabirion ; même quelques ateliers de l'Italie méridio-

nale la recueillent encore au IVe siècle ; elle ne meurt qu'avec la peinture de vases elle-même. Elle compte au moins quatre siècles d'existence; tandis que la peinture au trait pur en compte à peine deux.

Pour les personnes qui ne sont pas familiarisées avec la peinture céramique des Grecs, c'est un sujet d'étonnement et, disons-le, d'étonnement désapprobateur, que ce nombre énorme de peintures où la silhouette humaine n'apparaît qu'à l'état d'ombre opaque, découpant ses contours secs et anguleux sur le fond du vase, donnant aux scènes entières un aspect triste et en quelque sorte funéraire. On excuse presque l'erreur d'un voyageur du XVIIIe siècle qui, ayant à décrire une amphore panathénaïque, écrivait naïvement qu'on y voyait « deux nègres » qui se battent (1), et l'on se sent plus à l'aise, en pays de connaissance, quand, la période de la figure noire étant franchie, on se trouve en face des purs et admirables dessins au trait que nous ont légués les fabricants de coupes, comme Euphronios, Douris et Brygos, ou les peintres de lécythes blancs.

Deux questions se posent donc à ce sujet : d'où vient chez les céramistes grecs l'habitude et la persistance de la peinture à figures noires? Et, comme corollaire à cette demande : quel rôle ce dessin à silhouette noire a-t-il joué dans la grande peinture des Grecs?

I

Je suis heureux de dire ici que cet article a eu pour point de départ les observations faites par un de mes anciens élèves de l'École du Louvre, M. Devillard, devenu un dessinateur très connu du monde archéologique.

Au cours des travaux qu'il exécutait au Musée du Louvre pour moi ou pour d'autres personnes, M. Devillard a été amené,

(1) *Second voyage de Paul Lucas*, II, p. 126.

en faisant ses calques, à remarquer des incorrections très surprenantes dans la peinture des vases à figures noires.

D'une part, il constatait une sûreté et une justesse absolue dans les contours, dans le silhouettage des personnages ; d'autre part, une ignorance ou une inattention extraordinaire dans le rendu des détails intérieurs. Nous avons fait ensemble un examen des originaux du Musée : les fautes d'interversion, mains gauches mises au bout des bras droits et réciproquement, pieds gauches pour des pieds droits, sont fréquentes. En feuilletant n'importe quel recueil de vases peints, comme les *Auserlesene Vasenbilder* de Gerhard, on en découvre de nombreux exemples. J'en citerai deux qui nous ont paru typiques et qui me serviront à établir notre démonstration. Elle peut ensuite être appliquée à n'importe quelle erreur du même genre.

Fig. 1. Cette figure est empruntée à une amphore de l'ancienne collection Feoli (Gerhard, *Auserl. Vas.*, pl. 260) qui représente une scène de palestre. Dans ce Discobole, d'un mouvement si juste et si expressif, d'un contour irréprochable, les pieds et les mains sont également défectueux. Tout le monde sait que l'homme a les orteils opposés *en dedans;* le peintre grec a opposé les orteils *en dehors,* ce qui met un pied gauche à la place du pied droit et réciproquement. Quand les mains sont à plat, les pouces sont de même opposés *en dedans;* quand les mains sont retournées, les pouces sont au contraire opposés *en dehors*. Le peintre n'a pas davantage respecté cette loi si simple, car dans la main gauche qui tient le disque par dessous, il a placé le pouce *à droite* de la main, ce qui fait une main droite au bout d'un bras gauche.



Fig, 1.

Fig. 2. Cet exemple, plus curieux encore, est tiré du même ouvrage (pl. 193). Il fait partie d'une amphore où l'on voit la

dispute d'Apollon et d'Hercule au sujet du trépied de Delphes. Dans la silhouette si hardie et si mouvementée d'Hercule il n'y a pas moins de trois grosses incorrections. Les orteils des pieds sont opposés *en dehors* comme dans le précédent. Le personnage portant la jambe droite en avant d'un mouvement très rapide, il devrait nous présenter *son dos* et non pas *sa poitrine*. Enfin, il tient sa massue de la main *gauche,* ce qui est anormal, à moins de supposer qu'Hercule fût gaucher. La silhouette peinte est juste et expressive; mais les incisions de détail ont tout gâté et introduit trois fautes, dans les pieds, dans le torse, dans la main.


Fig. 2.

La première pensée est d'attribuer ces erreurs à la rapidité du travail, à la négligence de l'ouvrier chargé d'inciser les lignes dans la peinture noire. De la part d'industriels qui opèrent vite, sur des vases souvent destinés à l'exportation, rien de plus naturel. Mais les observations précédentes prennent une tout autre importance, quand on s'aperçoit que les mêmes erreurs ont cours aussi fréquemment dans des œuvres beaucoup plus soignées et appartenant à une autre race de l'antiquité, les Égyptiens. En feuilletant un recueil de peintures d'hypogées ou en étudiant les originaux d'un musée, on se rend compte que ces interversions bizarres y sont des plus ordinaires. Par exemple, le portrait célèbre de Taïa, femme d'Aménophis III, donne à la reine deux mains gauches (1). Le grand bas-relief polychrome du Louvre, qui représente Seti et Hathor, termine par une main droite le bras gauche du roi. Une des merveilles d'Abydos, le portrait de Seti Ier (2), intervertit complètement les deux mains du monarque et lui donne deux pieds droits.

(1) Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art,* I, fig. 519.
(2) *Id.*, pl. III.

On remarquera qu'il s'agit là d'œuvres de prix, placées parmi les produits les plus beaux de l'art égyptien. En regardant avec attention les bas-reliefs et les fresques funéraires, on verra que les fautes de ce genre fourmillent véritablement. Je n'en figurerai ici qu'un exemple : c'est un scribe écrivant sur ses tablettes une pesée faite par un autre serviteur qui lui fait vis-à-vis (1). (Fig. 3.) Le personnage écrit avec une main gauche et il tient des tablettes avec une main droite : c'est le contraire qui serait juste. Son compagnon n'est pas beaucoup mieux partagé que lui : tout son bras gauche est correct, mais il a une seconde main gauche au bout du bras droit.



Fig. 3.

Comment expliquer que deux races d'artistes, si bien doués pour les arts du dessin, si bons observateurs de la réalité, aient commis identiquement les mêmes fautes et les aient répétées tant de fois? Il y a là une sorte de « loi d'erreur », englobant le dessin archaïque de l'Égypte et de la Grèce, et à cette loi d'erreur il faut trouver une explication très simple et très générale, s'appliquant à tous les cas qui se présentent.

Je dois encore à M. Devillard une observation qui me paraît la solution du problème cherché : c'est que, dans l'ombre portée par un corps quelconque, les distinctions de gauche et de droite, de face et de dos, disparaissent. On peut en faire l'expérience soi-même en regardant son ombre sur un trottoir ou sur un mur. Qu'est-ce que l'on voit? Est-ce un dos ou une face? Un

(1) Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, I, fig. 501.

profil gauche ou un profil droit du visage? Ce n'est ni l'un ni l'autre. C'est la projection mathématique du corps sur un seul plan, dans lequel toute espèce d'épaisseur, de perspective et, par conséquent, de sens est effacée.

Frappé de cette remarque, j'ai prié M. Devillard de vouloir bien répéter, comme dans un laboratoire, avec une source lumineuse placée à distance convenable, l'expérience du Discobole, de l'Hercule, du Scribe égyptien, afin de nous rendre compte de ce qui arriverait si sur cette « mise en place » on essayait de mettre les traits de détail intérieurs. Nous avons pu vérifier, d'une manière qui m'a paru absolument probante, que les erreurs d'interversion se produisent alors avec la plus grande facilité et, pour ainsi dire, à l'insu du dessinateur. Voici le résultat de ces expériences :



Fig. 4.

Fig. 4. — Ombre portée par la main *droite* du modèle écrivant.



Fig. 5.

Fig. 5. — Transformation de cette main *droite* en main *gauche* par le tracé faux des traits de détail. C'est ce qu'a fait l'auteur du Scribe égyptien.



Fig. 6.

Fig. 6. — Transformation de la *même silhouette* en main *droite* par le rétablissement exact des traits de détail. C'est ce qu'aurait dû faire le dessinateur égyptien.

Appliquons la même démonstration à la figure du Discobole grec.



Fig. 7.



Fig. 8.

Fig. 7. — Silhouette noire donnée par le mannequin sur l'écran. On remarquera combien, à elle seule, elle est juste et expressive, comme elle donne les proportions naturelles et le mouvement vrai du personnage. C'est ce qu'on observe sur les vases grecs.

Fig. 8. — Avec cette même silhouette, on pourra faire un personnage marchant la *jambe droite* ou la jambe gauche en avant, mais il est bien entendu que l'on devra mettre le gros orteil à gauche ou à droite du pied, suivant qu'on fera une jambe

droite ou une jambe gauche. On pouvait s'y tromper facilement et l'ouvrier attique n'y a pas manqué.



Fig. 9.



Fig. 10.

Fig. 9. — Pour que son pied fût bien dessiné, il aurait fallu faire avancer la *jambe gauche.*

Fig. 10. — Avec la même silhouette, on peut également montrer le *bras droit* ou le bras gauche tendus pour saisir le disque. Mais, dans le premier cas, on devra observer que le pouce de la *main gauche* doit rester invisible. C'est ce que n'a pas su faire le peintre antique.



Fig. 11.

Fig. 11. — La main tenant le bord inférieur du disque et montrant le pouce en dehors, pouvait être correcte, à condition d'en faire une *main droite.* Mais, dans ce cas, tout le *bras gauche* tendu devait disparaître derrière le disque et ne laisser apparaître que l'extrémité des doigts repliés.

Répétons la même démonstration pour la silhouette d'Hercule.

Fig. 12. — A considérer l'ombre seule, il est évident qu'elle pourra aussi bien

traduire un homme vu de dos, le bras droit levé, qu'un homme vu de face, le bras gauche levé. L'important est de ne pas


Fig. 12.


Fig. 13.

embrouiller ces deux images. Le dessinateur chargé des incisions l'a fait de façon inextricable.

Fig. 13. — Une simple incision plaçait la *jambe droite* en avant, comme il l'a fait. Mais il a mal dessiné les orteils des pieds.


Fig. 14.


Fig. 15.

Fig. 14. — La jambe droite étant portée en avant, le person-

nage tournait presque entièrement le dos, et sa massue se plaçait correctement dans la main droite avec les doigts repliés et invisibles. Mais l'ouvrier a dessiné *une poitrine* sur le torse, ce qui l'amenait à faire une main gauche de celle qui tient l'arme et à montrer les doigts repliés par devant.

Fig. 15. — Il suffisait, en réalité, d'une simple incision pour présenter la figure de face, en faisant porter *la jambe gauche* en avant.



Fig. 16.

Fig. 16. — En ce cas, toute la figure se déduisait correctement, avec la poitrine vue de face et la main gauche élevée.

On voit avec quelle facilité un simple trait, mal placé, change complètement l'aspect d'une figure et amène des distorsions extraordinaires qui n'auraient jamais pu se produire, si le dessinateur s'était contenté de l'observation directe du modèle vivant. Mais pour lui, quelle simplicité et quelle commodité que de trouver si rapidement sa mise en place toute faite, de poser quelques modèles devant un mur blanc, de les charbonner rapidement, de réduire ensuite ces silhouettes pour son usage particulier et de les employer à l'occasion, d'insérer dans une composition autant de personnages qu'il veut, saisis dans leur attitude vraie et leurs mouvements les plus rapides ! Une fois les silhouettes peintes en noir sur le vase, une fois la peinture séchée, vient alors le tour des incisions. Là il faudrait vérifier à nouveau sur la nature vivante, noter les positions exactes des membres. C'est ce que faisaient évidemment les artistes consciencieux et il en est beaucoup qui ne se trompaient pas. Parfois aussi, le travail venait aux mains d'un ouvrier moins soigneux ou plus pressé. Le modèle n'était plus là ; on n'avait pas le temps de poser.

En quelques coups de burin la besogne était faite; les fautes passaient d'ailleurs presque inaperçues, tant l'ombre portée assurait la justesse de l'ensemble. Les artistes modernes en savent quelque chose, eux qui tant de fois ont tiré de morceaux de carton découpés et noircis, ou de quelques ombres jetées sur le papier blanc, des silhouettes d'une inoubliable vérité et même des figures historiques!

On peut s'étonner que les Égyptiens, dans des œuvres d'exécution très soignée, aient commis les mêmes fautes. Cela tient sans doute au grand usage qu'ils faisaient des maquettes toutes préparées, des modèles qui avaient cours dans les ateliers et qui présentaient des motifs tout faits de têtes, de portions de corps humain (1), étudiées sur nature avec le plus grand soin et exécutées par des artistes habiles, souvent aussi sur des ombres portées. C'est d'après ces maquettes, et non plus d'après le modèle vivant, que travaillait l'ouvier perdu dans les profondeurs de l'hypogée funéraire ou suspendu à la paroi des temples. Il mettait bout à bout ces parties, il les reproduisait avec une fidélité scrupuleuse, il faisait son chef-d'œuvre de décorateur ou de tailleur de pierre; mais il pouvait laisser passer, sans s'en apercevoir, de grosses erreurs dans les mises en place (2). D'ailleurs, leur art avait habitué les Égyptiens à des conventions si étonnantes, à des distorsions de corps si extraordinaires, qu'il devait leur paraître beaucoup moins grave qu'à nous de voir deux mains gauches au même personnage. Pourvu que la silhouette fût juste et chaque détail vrai, pris à part, l'incohérence des assemblages leur importait peu. Peut-être aussi y a-t-il eu une prédilection conventionnelle pour le côté gauche, qui, contrairement aux idées grecques et latines, semble avoir été d'heureux présage en Égypte, puisque toutes les statues marchent invariablement le pied gauche en avant (3). Je ne puis ici

(1) Maspero, *L'archéologie égyptienne*, p. 190-191.
(2) *Ibid.*, p. 187-188.
(3) Cf. E. Pottier, *Bull. de Corr. hell.*, 1894, p. 414.

que constater les faits, laissant aux égyptologues compétents le soin d'en rechercher les causes.

II

Ce n'est pas la première fois que l'attention des archéologues est attirée sur l'ombre portée employée comme moyen de guider et de soutenir la main du dessinateur novice. Tout le monde connaît la célèbre anecdote de la jeune fille Corinthienne, fille du potier Boutadès ou Dibutadès, qui traça la silhouette d'un jeune homme sur un mur blanc, en éclairant son profil avec une lumière (1); le père, ayant rempli d'argile le dessin ainsi obtenu, fit cuire avec ses poteries cette sorte de médaillon, et ce fut le premier bas-relief et le premier portrait, que l'on conservait précieusement dans un des sanctuaires de Corinthe. L'idée que les historiens de l'art, après Pline et les anciens, ont tirée de cette historiette plus ou moins légendaire est que l'ombre portée a donné l'éveil à l'esprit curieux des Grecs, qu'elle leur a suggéré l'idée de dessiner; mais je ne crois pas que personne y ait vu un procédé classique et continu de peinture, sauf peut-être un archéologue aujourd'hui bien oublié, le chevalier Gherardo de Rossi, dans une lettre datée du 15 avril 1816 et adressée à Millingen (2).

« Ces vases [à figures noires] sont peints d'une manière tout opposée à celle des autres, c'est-à-dire que les figures sont relevées sur le fond de l'argile au moyen d'une couleur noire ou obscure, tandis que dans les autres, au contraire, les figures qui ont la couleur jaunâtre de l'argile se détachent en clair sur un fond obscur. Cette manière de peindre paraît une imitation de l'ombre sur le mur, laquelle donna lieu à l'invention de la peinture... Je vous répéterai encore que la peinture à

(1) Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 151 ; Athénagoras, *Apologie des Chrétiens*, 14, p. 59.

(2) Lettre insérée dans l'Introduction des *Vases de la Collection Coghill* par Millingen, p. XIV et XVIII.

l'ombre ayant été le premier fruit de l'art dans son berceau, on ne put guère dans la suite abandonner et mépriser cette ancienne méthode, et l'ombre conserva quelque souvenir surtout dans les vases bachiques et religieux. » C'est, d'ailleurs, une phrase perdue dans une dissertation remplie d'erreurs et d'hypothèses insoutenables. Mais l'idée la plus baroque, suggérée par la ressemblance des figures noires des vases avec des silhouettes, appartient sans contredit à l'Anglais James Christie qui, dans un livre tout spécialement écrit à cet effet (1), soutint la thèse que les peintures céramiques reproduisaient les ombres chinoises que l'on faisait voir aux initiés dans les Grands Mystères d'Éleusis.

Pour notre temps, je signalerai deux articles de M. Duranty (*Gazette des Beaux-Arts*, 1883, t. I, p. 195; t. II, p. 105) qui contiennent des réflexions justes sur l'influence de l'ombre portée dans l'histoire des origines du dessin grec et, d'autre part, des remarques exactes sur les incorrections nombreuses des figures; mais il n'a pas su établir de corrélation entre ces deux faits.

Enfin, le dernier en date des historiens de l'art grec, M. Perrot, est revenu à plusieurs reprises sur l'importance de l'ombre portée dans le dessin des peuples primitifs. Voici ce qu'il dit pour expliquer que, dans le dessin égyptien, les visages soient toujours vus de profil : « Quand l'homme a senti s'éveiller en lui le goût de ce travail d'imitation, c'est du soleil que lui est venue la première suggestion qu'il ait pu mettre à profit. Il a vu, sous le rayon incliné du soir et du matin, l'ombre portée dessiner sur la blancheur d'un rocher la silhouette des corps : rien de plus simple que de cerner d'un trait, à l'aide d'un charbon, l'image projetée et de la fixer ainsi sur la paroi. Après avoir commencé par calquer ce contour, on ne dut pas tarder à le copier en l'agrandissant ou en le rapetissant. Ce n'est qu'en s'offrant de profil au rayon lumineux que les corps et surtout

(1) *Disquisitions upon the painted greek vases and their probable connection with the shows of the Eleusinian and other mysteries*, London, 1806. Cf. S. Reinach, *Bibliothèque des monuments figurés*, II, p. XII, note 1.

les visages découpent, sur le fond où ils se détachent en noir, des silhouettes qui permettent de reconnaître l'espèce même et souvent l'individu ; s'ils se présentent de face, ils ne donneront qu'une masse confuse et indistincte.

« Ce que durent donc enseigner tout d'abord à considérer et à reproduire ce calque de l'ombre et ces premiers essais de dessin, ce fut le profil de l'homme et de l'animal (1). »

Et ailleurs : « La première idée qui vient à l'homme, quand s'éveille chez lui l'instinct plastique, c'est de transcrire la silhouette des corps, telle que la projette sur une paroi verticale l'ombre qu'ils portent (2). » M. Perrot explique ainsi le bas-relief assyrien et celui de Mycènes. Enfin, pour le bas-relief grec archaïque, la même idée a été indiquée par M. Joubin à propos d'une stèle funéraire de Symi (3). « La technique de ce monument rappelle par sa simplicité le procédé de Boutadès qui, suivant la fable, remplissait d'argile une silhouette projetée sur un mur. Comme lui, le sculpteur de Symi dessina sur le marbre en une longue ligne sinueuse le profil de son personnage, évida la matière tout autour et fit saillir ainsi de la pierre l'image plate, sans modelé, ombre fixée sur le marbre (4). »

Comme on le voit, la théorie du dessin par ombre portée, source à la fois de la peinture et du bas relief, a été nettement exposée. Je n'ai pas à la présenter comme inédite. Ce que nous croyons ajouter de nouveau aux recherches de nos prédécesseurs par la démonstration précédente, c'est : 1° que la silhouette par ombre portée n'a pas été seulement un éveil du sens du dessin, ni un expédient sommaire en usage dans les âges primitifs, mais qu'au contraire elle est entrée, à une époque vraiment classique, dans les habitudes courantes des ateliers égyptiens et grecs. Je l'assimilerai à ce qu'est encore aujour-

(1) *Hist. de l'art*, I, p. 742-743.
(2) *Id.*, VI, p. 733-734.
(3) *Bull. de Corr. hell.*, 1894, p. 223.
(4) Cf. encore Klein, *Arch. Epig. Mitth.*, 1887, p. 195-196, 207, et Carl Robert, cité par le même.

d'hui le dessin à la *chambre claire* pour un artiste qui veut, avec rapidité et avec précision, mettre en place les contours d'un objet ou les masses principales d'un paysage ; 2° c'est que toutes les grosses incorrections de ces dessins, plus étranges et plus énigmatiques encore à mesure qu'on se rapproche d'une période d'art perfectionné, s'expliquent très naturellement par l'emploi de ce décalque rapide.

Deux questions restent donc à examiner :

1° A quelle époque précise les céramistes grecs ont-ils fait un usage régulier et définitif de ce procédé? 2° Peut-on admettre que les grands peintres s'en soient servis pour leurs tableaux et pour leurs fresques, et, par suite, sous quel aspect doit-on se représenter la grande peinture archaïque des Grecs?

III

Pour répondre à la première question, je crois qu'on peut prouver que les plus anciennes céramiques grecques n'ont pas dû avoir recours, au moins pour en faire un usage constant et traditionnel, au système de l'ombre portée. Nous y remarquons, en effet, un résultat contraire à celui qu'on obtient quand on décalque une silhouette : les contours du corps sont incertains ou faux, les détails intérieurs sont un peu plus justes que le reste. Nous avons vu tout à l'heure que le décalque de l'ombre a pour résultat de donner des contours toujours justes, des détails intérieurs souvent faux.

La céramique mycénienne offre peu de représentations humaines (1), et ce n'est pas elle qui a pu employer la silhouette pour faire de simples végétaux, des algues marines, des poulpes ou des dauphins. Ses animaux, comme les oiseaux, les taureaux, le cheval, n'offrent nulle part aucune ressemblance avec un décalque fait sur le vif. Ses personnages humains, quand

(1) E. Pottier, *Observations sur la céramique mycénienne*, dans la *Revue archéologique*, 1896, I, p. 17 et suiv.

elle en fait, sont monstrueusement barbares et ne diffèrent pas des grossiers barbouillages que peut esquisser un enfant quand il s'essaye à reproduire, non pas la nature, mais « l'image » que ses livres lui ont présentée de la nature. J'ai montré, dans la première partie de mon *Catalogue des vases du Louvre* (p. 192), que toutes ces peintures étaient surtout issues du désir d'imiter les modèles supérieurs de l'orfèvrerie, de la glyptique, de la sculpture et de la grande peinture. J'en dirai autant des dessins dont les plus anciens potiers chypriotes décorent leurs poteries ; les sauvages de l'Océanie font de même, quand ils essaient tant bien que mal de rendre l'apparence d'un homme, et aucun procédé mécanique n'est ici appelé au secours de la main novice du peintre.

Quand nous passons aux vases du Dipylon qui marquent, vers le IXe ou le VIIIe siècle, une ère nouvelle dans l'histoire de l'art grec et qu'on peut appeler les premières manifestations artistiques de l'esprit hellénique, on est déjà frappé de voir que la figure noire est née dans la céramique (1). C'est bien par une ombre, par une silhouette noire opaque, que le peintre rend l'aspect du corps humain, comme s'il était plus frappé de l'impénétrabilité de ce corps, du bloc massif qu'il forme dans la lumière ambiante, plutôt que de tout autre caractère. Aucun détail clair ne vient rompre l'uniformité de ce bloc noir ; pas d'œil, pas de bouche, pas de vêtement. C'est vraiment une ombre qui se découpe sur le fond du vase, non pas semblable à celle qu'on projetterait sur un écran blanc, car les proportions seraient plus justes, mais plutôt analogue à celle qui s'étend sur le sol au pied d'un personnage éclairé par le soleil tombant : alors la silhouette prend un aspect filiforme, les membres sont démesurément étirés ; la tête paraît toute petite par rapport au corps (2). C'est ce qu'on remarque aussi sur les extraor-

(1) E. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, pl. XX. Dans cette revue rapide de l'histoire céramique, je renvoie, pour plus de commodité, à mon Album des Vases du Louvre, mais les exemples naturellement sont extrêmement nombreux et disséminés dans une foule de livres sur la céramographie.

(2) M. Dieulafoy a bien voulu me faire observer, quand j'ai lu ce Mémoire à l'Académie des Inscriptions (août 1898), que, géométriquement, il n'y a pas de

dinaires figures noires du Dipylon qui ne peuvent pas être autre chose qu'une peinture née sous l'influence d'une convention de dessin, et non pas issue de l'observation directe de la nature. Jamais les peuples primitifs, ni les enfants quand ils dessinent, ne songent à faire exclusivement des contours : l'idée ne peut pas leur venir naturellement de supprimer l'œil, les cheveux, les vêtements. Mais si quelque peintre, à cette époque très ancienne, a été frappé de la silhouette donnée par l'ombre des personnes et des objets sur le sol, il a pu chercher, non pas à la copier textuellement (1), mais à s'en inspirer, en conservant les caractères essentiels de cette représentation sommaire.

Je croirais donc volontiers qu'en Grèce, le point de départ de ce procédé peut être placé à la date des vases du Dipylon, avec cette réserve importante qu'on ne dut pas user du procédé de l'ombre systématiquement projetée sur un écran. D'ailleurs, les sujets eux-mêmes s'opposeraient à cette hypothèse : déposition du mort sur le lit de parade, combats sur mer, représentations de vaisseaux, scènes de chasse, homme dévoré par un lion, telles sont les compositions qui reviennent et qui ne se prêtent aucunement à une présentation devant un écran. C'est bien là qu'il faut parler « d'un éveil du sens du dessin » par l'observation de l'ombre portée. On a vu l'ombre sous le soleil; on en a pris une sorte de croquis grossier, et tout le reste, copies d'œuvres exotiques ou observations directes de la nature, a dû se plier à ce premier patron qui avait du moins le mérite de donner quelques silhouettes plus justes, quelques attitudes plus naturelles que celles des âges précédents. Mais on n'a pas cherché ou l'on n'a pas su régulariser le procédé, établir entre le mo-

disproportions dans les différentes parties de l'ombre portée sur le sol, tandis qu'il y en a beaucoup dans les figures du Dipylon. Cela est vrai suivant les lois mathématiques. Mais les Grecs de ce temps n'étaient pas géomètres. Ils voyaient simplement les silhouettes et elles leur *paraissaient* déformées, car à toute personne qui se regarde marcher au soleil couchant, la tête *apparaît* toute petite par rapport au corps, les bras et les jambes démesurément allongés.

(1) J'insiste sur ce point, car je ne crois pas à un relevé précis et mécanique de la silhouette à cette époque, comme cela eut lieu plus tard sur l'écran. Je parle d'un *éveil* donné aux sens du dessinateur.

dèle et la silhouette les rapports nécessaires pour éviter les déformations. Il est resté à l'état d'indication sommaire, de mise en place schématique. C'était déjà beaucoup pour les artistes de ce temps (1).

La période qui suivit ne contribua pas beaucoup à développer cette intéressante et féconde découverte. Les céramiques qu'on appelle proto-corinthiennes et proto-attiques, qui datent du début du VII[e] siècle, sont les héritières du Dipylon. Nous les voyons recueillir le dessin à silhouettes noires, mais elles l'appliquent aussi à des sujets qui ne permettaient pas l'étude systématique du modèle sur un écran. C'est surtout la chasse au lièvre (2), le gibier s'enfuyant à toutes jambes devant les chiens qui le poursuivent, ou bien des animaux sauvages, des têtes de fauves, des Pégases fantastiques (3), qui séduisent l'imagination des décorateurs. Il est même remarquable qu'on tend plutôt à abandonner le procédé en silhouette opaque et qu'on revient au contour de l'âge mycénien (4).

A la même date, ce qui se passe en Ionie, dans la céramique de Chypre, de Rhodes et de Naucratis, n'est pas non plus propre à encourager le silhouettage par ombre portée. Tout au contraire, on s'écarte de plus en plus du dessin opaque et noir

(1) D'après M. Bœhlau (*Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 98) la peinture à figures noires serait née tout entière de l'imitation du métal. Mais d'abord nous ne connaissons pas les œuvres de métallurgie dont l'influence aurait été assez décisive pour engager les céramistes dans cette voie; nous n'imaginons pas quel aspect elles auraient pu avoir pour donner naissance à des figures noires sur fond clair; les ouvrages d'incrustations métalliques que nous connaissons, comme les poignards de Mycènes, donnent au contraire des figures claires (argent ou or), sur fond sombre (bronze ou cuivre rouge). Ce qui est emprunté à la métallurgie dans le système des figures noires, c'est l'incision. Mais l'incision ne vient que beaucoup plus tard. La silhouette noire opaque la devance d'un siècle environ. Voilà ce qu'il faut expliquer. Du reste, M. Bœhlau atténue beaucoup la force de son affirmation en reconnaissant lui-même que la nature des rapports à établir entre la peinture à figures noires et les œuvres de métal reste problématique (*aber die Art des Zusammenhangs blieb problematisch*).

(2) *Vases du Louvre*, pl. XL (390, 396).

(3) Bœhlau, *Frühattische Vasen* dans le *Jahrbuch des deut. Inst.*, 1887, p. 45-56.

(4) *Ibid.*, fig. 7, 14, 20, 22. Cf. *Vases du Louvre*, pl. XIV (428, 429). Voy. aussi le Dipylon béotien qui retourne au trait simple; *id.*, pl. XXI.

qu'on trouve, avec raison, peu seyant. Les céramistes sont captivés par les teintes variées et gaies des tissus somptueux qui sortaient des fabriques de Chypre, de Tyr ou de Milet. On trouvait là des modèles tout préparés, des zones d'animaux passant, tissés dans la trame même au moyen de fils de couleurs, ou appliqués en broderies par dessus l'étoffe. Les peintres s'ingénient alors à rendre les tons clairs, les retouches coloriées dont ces animaux sont nuancés, avec un art habile et délicat qui rend parfaitement leur attitude et leur physionomie, le plumage soyeux des oiseaux d'eau, le pelage tacheté des bouquetins, etc. (1). Nous tournons le dos complètement aux tentatives représentées par le Dipylon. Il faut, d'ailleurs, remarquer que là aussi les sujets choisis, animaux sauvages comme le bouquetin, animaux féroces comme le lion, animaux fantastiques comme le sphinx et le griffon, outre l'absence presque absolue de personnages humains, n'étaient pas de nature à conduire les peintres à l'observation d'un modèle silhouetté sur un écran.

Bref, pendant toute la période qui va du type mycénien à personnages, c'est-à-dire du XIIe siècle environ, jusqu'au milieu du VIIe siècle, la peinture ne semble pas avoir le moins du ~~monde~~ usé du procédé que nous constatons dans les figures noires du VIe. Elle a pu remarquer le phénomène de l'ombre portée, y puiser des renseignements pour le dessin ; mais elle n'a jamais songé à en faire une méthode pratique et rationnelle.

C'est à partir de la deuxième moitié du VIIe siècle que tout change. Vases ioniens, vases cyrénéens, vases corinthiens, vases chalcidiens, vases attiques (2), adoptent tous la méthode de la silhouette noire opaque, détaillée par des traits incisés ou par des traits blancs. Ceci est remarquable, car cette date coïncide précisément avec le contact de l'Égypte et de la Grèce, avec la fondation de Naucratis et de Daphnae, avec le règne de Psammétique et celui d'Amasis. Les vases trouvés à Naucratis, la

(1) *Vases du Louvre*, pl. VIII (151), XI (304, 305), XII.
(2) *Vases du Louvre*, pl. IX (240, 242), XIV (435-438), XV à XVIII, XLI à LI.

céramique ionienne qui lui est apparentée, les sarcophages de Clazomène, offrent des exemples typiques de la silhouette noire opaque. Les peintures des sarcophages de Clazomène, aujourd'hui dépouillées en grande partie de leurs traits blancs, ont exactement l'aspect d'un décalque fait sur un écran (1).

IV

Puisque ces dates et ces monuments nous orientent du côté de l'Ionie et de l'Égypte, peut-être est-ce le cas de rappeler le texte si souvent cité et si controversé de Pline sur les débuts de la peinture en Grèce.

« Les Égyptiens affirment (mais cette affirmation n'est évidemment qu'une fanfaronnade) que la peinture fut inventée chez eux six mille ans avant qu'elle ne passât en Grèce. Les Grecs, eux, affirment qu'elle fut trouvée soit à Sicyone, soit à Corinthe; mais tous sont d'accord sur ce point : c'est que l'idée de la peinture fut donnée par l'ombre d'un homme dont on cerna le contour par des traits (2). »

Nos démonstrations du début prouvent que, n'en déplaise aux Grecs et à Pline, les Égyptiens n'avaient pas tort de dire que la peinture par silhouette était née chez eux bien plus tôt qu'ailleurs. Six mille ans ? C'est peut-être un peu généreux ; mais certainement de très longs siècles avant qu'il fût question d'art grec. Notons aussi comme renseignement précieux (Pline est le seul à le dire) que, d'après la tradition, les Égyp-

(1) *Monuments Piot,* 1897, pl. IV à VI.

(2) Pline, *Hist. nat.,* XXXV, 15-16 : « De picturæ initiis incerta nec instituti operis quæstio est. Ægyptii sex millibus annorum apud ipsos inventam priusquam in Græciam transiret adfirmant vana prædicatione, ut palam est; Græci autem, alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis liniis circumducta. Itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa est, duratque talis etiam nunc. Inventam liniarem a Philocle Ægyptio, vel Cleanthe Corinthio, primi exercuere Aridices Corinthius et Telephanes Sicyonius, sine ullo etiamnum hi colore, jam tamen spargentes linias intus. Ideo et quos pingerent adscribere institutum. »

tiens aussi bien que les Grecs (*omnes*) faisaient dériver la peinture de l'ombre (1). C'est donc une idée très ancienne, commune à l'Égypte et à la Grèce. Il n'est pas surprenant que de l'une elle ait passé à l'autre. En effet, l'autre « prétention » des Égyptiens n'est pas moins admissible : c'est qu'ils ont communiqué leur invention aux Grecs, car Pline dit un peu plus bas : « La peinture linéaire fut inventée par Philoclès l'*Égyptien* ou par Cléanthès de Corinthe. »

Sans faire grand effort d'imagination, on pourrait supposer que ce Philoclès, dont le nom est grec, n'est appelé ici *Aegyptius* que parce qu'il venait de Naucratis, qu'il s'était mis en Égypte au courant des procédés usités dans les ateliers et qu'il en avait transmis la pratique à des compatriotes grecs, notamment à des Ioniens et à des Corinthiens. C'est lui, en particulier, qui leur aurait fait connaître la manœuvre si facile et si pratique de la silhouette projetée sur un écran. Par conséquent, la *pictura liniaris* désignerait la peinture obtenue par le décalque linéaire de l'ombre portée, et le mot *liniaris* correspondrait bien aux termes de la phrase placée plus haut (umbra hominis *liniis* circumducta). Je laisse de côté pour le moment le second genre de peinture dont parle Pline, le *monochromaton,* qui durait encore de son temps : nous y reviendrons plus tard. Il est clair que si l'on doit entendre par peinture en silhouette la *pictura linia ris*, le reste s'explique très naturellement.

« Cette peinture, inventée par Philoclès l'Égyptien ou par Cléanthès de Corinthe, fut pratiquée d'abord par Aridicès de Corinthe et par Téléphanès de Sicyone ; ceux-là ne se servaient pas non plus de couleur [c'est-à-dire qu'ils ne retouchaient pas

(1) Je me suis demandé si l'idée du *Ka,* du *double* du corps, qui subsiste après la mort et habite le tombeau, n'avait pas amené de très bonne heure les Égyptiens à figurer l'image de l'homme par une ombre noire, par la silhouette. M. Herbert Spencer, dans ses *Principles of sociology* (voy. la note 1 de la p. 132, de l'*Hist. de l'art,* t. I, de MM. Perrot et Chipiez), pense aussi que le phénomène de l'ombre portée a pu contribuer à faire naître l'idée du *Ka*. Mais M. Maspero veut bien me faire observer que la représentation graphique du *Ka* par une silhouette *noire* n'apparaît que tardivement ; à l'origine, c'est une reproduction, trait pour trait, de l'individu.

l'intérieur de leurs silhouettes par des tons colorés], mais déjà cependant ils savaient détailler l'intérieur par des lignes [ce sont les traits figurant les détails intérieurs]. » La phrase suivante du texte latin se rapporte, je crois, au caractère tout primitif de ces œuvres anciennes. Le mot *ideo* ne fait pas une liaison en apparence très logique, mais c'est une syllepse qui répond à l'idée de l'auteur : tout cela faisait une peinture très sommaire, très naïve, et il ajoute : « c'est pourquoi les artistes avaient pris l'habitude de désigner par des inscriptions les personnages qu'ils peignaient », usage attesté, en effet, par les textes sur les plus grands peintres de l'époque ancienne, y compris Polygnote, et par les peintures de vases.

Le texte de Pline (1), ainsi éclairé par nos expériences sur l'emploi de la silhouette dans les peintures céramiques, nous donnerait donc :

1° Une date pour l'introduction de la peinture par silhouette, le milieu du VIIe siècle, époque où les Grecs entrent en contact direct avec l'Égypte ;

2° La filiation à établir entre les silhouettes des fresques égyptiennes et celles des vases grecs, le procédé de l'ombre portée sur un écran ayant été transmis par les ateliers grecs d'Égypte à ceux des îles et du continent ;

3° La preuve que les grands peintres eux-mêmes en firent usage, et non pas seulement les industriels.

Il faut pourtant reconnaître que, si simple et si séduisante qu'elle soit, cette explication ne peut pas avoir la valeur d'une preuve décisive. Car : 1° on dispute depuis longtemps sur le sens de *pictura liniaris* qui est peu clair ; 2° nous ne saurons

(1) On remarquera que je n'y change rien. Voy. pour les corrections proposées l'article de M. Holwerda (*Jahrbuch*, 1890, p. 257). Je n'admets pas la méthode qui consiste à conserver dans le texte de Pline ce qui répond à l'idée qu'on s'est faite des origines de la peinture et à corriger ce qui s'y trouve de gênant. Ou bien il faut rejeter le passage en bloc comme corrompu ; ou bien il faut l'interpréter tel qu'il est. Je crois pour ma part qu'il contient des renseignements très exacts et très précieux, dans une langue confuse et lâche, il est vrai. On verra plus loin le seul changement *grammatical* que je propose, *eos* pour *eas*.

jamais au juste ce qu'il faut penser de ce Philoclès l'Égyptien, ni de quel pays il était, ni s'il a été en relations avec les Grecs du continent. Nous devons donc laisser au texte de Pline sa valeur d'argument plausible, vraisemblable, mais non péremptoire. Nous pouvons heureusement en invoquer un autre, beaucoup trop laissé dans l'ombre, qui nous paraît d'une importance capitale pour la question qui nous occupe. C'est un texte d'Athénagoras, philosophe grec du IIe siècle après J.-C., tiré de son *Apologie des chrétiens* (1).

« On ne soupçonnait même pas l'art des images, à une époque où il n'y avait encore ni plastique, ni peinture, ni statuaire, car Saurias de Samos et Craton de Sicyone et Cléanthès de Corinthe et la jeune fille corinthienne [c'est-à-dire la fille de Dibutade] sont d'une époque postérieure. L'art de faire les ombres a été trouvé par Saurias qui traça le contour d'un cheval placé en plein soleil. L'art de la peinture est dû à Craton qui recouvrit de couleur les ombres d'un homme et d'une femme projetés sur une planche blanchie (2). »

On remarquera la gradation indiquée par les mots σκιαγραφία et γραφική. Le premier s'applique à un procédé mécanique qui n'est pas encore de l'art ; le modèle choisi est le cheval, animal domestique qu'on peut facilement étudier et faire tenir immobile. Le second est la γραφική elle-même, l'art du dessin ; le modèle est un homme et une femme ; le procédé employé est nettement décrit : leurs ombres ont été projetées sur un écran blanc. Le progrès est très sensible et, si les termes du rhéteur sont exacts, ils prouvent bien que le système de la σκία a réellement fait partie de la γραφική, de l'art du dessin constitué.

(1) Cf. Overbeck, *Schriftquellen*, n° 381, ou l'édition récente de Schwartz, Leipzig, 1891, p. 18-19.

(2) Αἱ δὲ εἰκόνες, μέχρι μήπω πλαστικὴ καὶ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιητικὴ ἦσαν, οὐδὲ ἐνομίζοντο, Σαυρίου δὲ τοῦ Σαμίου καὶ Κράτωνος τοῦ Σικυωνίου καὶ Κλεάνθους τοῦ Κορινθίου καὶ κόρης Κορινθίας ἐπιγενομένων [γενομένων, éd. Schwartz]. Καὶ σκιαγραφίας μὲν εὑρεθείσης ὑπὸ Σαυρίου ἵππον ἐν ἡλίῳ περιγράψαντος · γραφικῆς δὲ καὶ [mieux ὑπὸ, éd. Schwartz] Κράτωνος ἐν πίνακι λελευκωμένῳ σκιὰς ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς ἐναναλείψαντος.

Nous avons vu plus haut comme tous les détails de ce texte sont justifiés par l'étude des peintures céramiques. Nous ne savons pas exactement la date des peintres Saurias et Craton, mais ils sont nommés à côté de Cléanthès déjà mentionné par Pline et nous avons vu quelles raisons militent en faveur du VIIe siècle pour toute cette transformation de la peinture en Grèce.

Ainsi, de cette double consultation des monuments céramiques et des textes me paraît résulter la conclusion suivante :

1° Le dessin par silhouette projetée a été un procédé régulier, employé par les céramistes pendant la période classique de la peinture à figures noires, c'est-à-dire depuis le milieu du VIIe siècle jusqu'au Ve.

2° Le dessin par silhouette projetée n'a pas été une sorte de subterfuge ingénieux, usité chez les artistes de rang inférieur, chez les industriels, pour obtenir une mise en place plus rapide et plus commode. Il a été mis en œuvre par des peintres de réputation assez grande pour que l'histoire nous ait conservé leurs noms.

3° Il est vraisemblable qu'eux-mêmes l'avaient reçu des ateliers égyptiens, lorsqu'au VIIe siècle, par la fondation de Naucratis et de Daphné, les Grecs entrèrent en contact direct avec l'Égypte.

Cette conclusion nous servira à résoudre la dernière question : comment doit-on se figurer les grandes figures peintes du VIIe et du VIe siècles? Étaient-elles de tout point semblables aux peintures à figures noires que nous voyons sur les vases ?

V

Presque tous les archéologues qui ont touché à ce problème admettent une parité à peu près absolue, au moins de technique, entre les vases et les fresques. M. Klein et M. Carl Robert(1) par-

(1) *Arch. Epigr. Mitth. aus Oesterreich*, 1887, p. 195.

lent des « Gemälde schwarzfiguriger Technik ». M. Holwerda (1) croit à une « Wandmalerei mit schwarzen Figuren auf weissem Untergrunde ». M. Paul Girard (2) ne doute point que notre imagination ne doive se représenter ces vieux tableaux perdus comme des compositions où les figures noires jouaient le même rôle que sur les vases. Dans sa *Restauration d'Olympie*, M. Laloux n'a pas hésité à couvrir les parois du temple de Jupiter au moyen de sujets à figures noires, empruntés aux peintures céramiques du VIe siècle.

Il semble que notre théorie sur la peinture en silhouette soit de nature à confirmer cette manière de voir. Pourtant je dois dire que mon avis est tout opposé et que je partage entièrement sur ce point le sentiment de M. Furtwængler, le seul archéologue qui ait essayé de réagir contre une opinion si universellement admise. Mais il s'est borné à énoncer son avis dans une seule phrase, très brève, ce qui me permettra d'exposer ici les raisons que j'ai à faire valoir de mon côté. « La technique à figures rouges, dit-il, n'est que l'introduction dans la céramique d'une façon de peindre qu'on peut supposer dominante dès les temps très anciens dans la peinture proprement dite sur plaques de bois ou sur pierre, sur murailles, etc., c'est-à-dire le dessin sur un fond clair, avec une tonalité plus sombre que celle du fond. La peinture en silhouette des vases à figures noires a toujours été bornée à la céramique (3). »

En effet, rien n'autorise, ni dans les textes des auteurs ni dans les documents archéologiques que nous avons sous les yeux, à supposer dans les grands tableaux des personnages *en noir*. 1° Quand Athénagoras rapporte que Saurias de Samos a dessiné le contour d'un cheval dans le soleil (περιγράψαντος) ou que Craton a enduit de couleur les ombres d'un homme et d'une femme sur un fond blanc (ἐναναλείψαντος), il ne nous dit pas que cette opération ait été exécutée avec *du noir* plutôt qu'avec

(1) *Jahrbuch des deut. Inst.*, 1890, p. 255.
(2) *Peinture antique*, p. 135, 137, 144, 146.
(3) *Berliner philologische Wochenschrift*, janvier 1894, p. 112.

du rouge ou toute autre couleur. Il s'agit d'un ton uniforme, voilà tout. C'est le *monochromaton* dont parle Pline (*H. N.*, xxxv, 15) et qui existait encore à l'époque romaine (comme aujourd'hui la *grisaille*). Il était exécuté *singulis coloribus,* ce qui veut dire qu'on pouvait y mettre le ton qu'on voulait, mais seul et sans retouches d'autres couleurs. Plus tard, on créa une peinture plus compliquée (*operosior*) dans laquelle se juxtaposaient des tons diversement colorés. 2° Quand on examine les restes de couleurs sur les bas-reliefs et les sculptures archaïques du VIe siècle, on est frappé de voir que le noir n'y joue aucun rôle important. Ce qui domine, c'est le rouge et le bleu, puis plus rarement le jaune, et enfin le noir, mais pour marquer seulement les sourcils, la pupille, etc., les menus détails (1). Le rouge en particulier est presque toujours employé pour rendre les chairs des hommes (2).

On pourrait objecter que la peinture des sculptures et celle des tableaux sont choses fort différentes. Je répondrai qu'étant donné les conditions de l'art archaïque et l'exiguïté de ses ressources, cela est peu probable. On a déjà remarqué (3) qu'en Égypte le bas-relief et la fresque se confondent presque absolument. Chez les Grecs l'art pictural et l'art sculptural ne sont pas séparés non plus comme ils le sont de notre temps. Toute leur plastique est picturale. M. Homolle, analysant les sculptures du Trésor des Sicyoniens de Delphes, note leur extraordinaire ressemblance avec des peintures de vases (4).

Admettons pourtant que l'objection soit valable. Il nous reste alors à mettre en ligne d'autres documents qui sont de véri-

(1) Voir l'article de M. Lechat sur cette polychromie dans le *Bull. de Corr. Hell.*, 1890, p. 552 et suiv. où il note la prédominance sensible du rouge et du bleu, p. 555, 559.

(2) Voy. dans les sculptures de l'Acropole d'Athènes le triple Typhon de tuf, le groupe d'Hercule luttant avec Triton (Lechat, *ibid.*, p. 554), celui d'Hercule et de l'hydre de Lerne (Collignon, *Sculpture grecque*, I, p. 212). Voy. à Delphes les reliefs du Trésor des Sicyoniens (Homolle, *Bull. Corr. hell.*, 1894, p. 188), etc.

(3) Perrot et Chipiez, I, p. 781.

(4) *Bull. Corr. hell.*, 1894, p. 188; cf. pour le Trésor des Cnidiens, *id.* 1896, p. 589 et sv.

tables peintures de grandes dimensions. Ce sont les fresques de Corneto représentant des scènes de luttes (1), ce sont les plaques de terre cuite peinte décorant les chambres funéraires de Cervetri (2) : le ton des chairs y est figuré en rouge.

Enfin, si l'on examine les vases eux-mêmes, on constate qu'assez souvent dans la céramique de la fin du VIIe et du VIe siècle, on a employé le rouge pour les chairs des personnages. J'en ai noté un assez grand nombre d'exemples sur les originaux du Louvre (3). Trois petits alabastres corinthiens, conservés à Berlin, Londres et Paris, paraissent sortir d'un même atelier où l'on a cherché à rendre les chairs par un ton rosâtre (4). Que signifient tous ces essais, si ce n'est le désir et les efforts intermittents des peintres céramistes pour se rapprocher d'une manière de peindre qui n'était pas la silhouette noire ordinaire? Et c'est ainsi que peu à peu ils se sont engagés dans la voie qui devait les mener au grand changement des figures noires en figures rouges, mais cette évolution suprême ne devait pas avoir lieu avant la fin du VIe siècle.

Je suis donc conduit à cette conclusion. En sculpture comme en peinture, au VIIe et au VIe siècles, le ton classique pour exprimer le coloris général des chairs est *le rouge*. Ici encore cette observation nous ramène à la suite du texte de Pline cité plus haut, dans lequel il rapporte une invention d'Ecphantos de Corinthe qui aurait trouvé le ton « de brique pilée (5) ». On

(1) *Monumenti dell' Inst.*, XI, pl. XXV.

(2) Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. XIII (= Martha, *L'Art étrusque*, pl. IV); Murray, *Journal of hell. studies*, X, 1889, pl. VII.

(3) Vases corinthiens, E 591 (tête d'homme), 592 (tête de femme), 635 (Hercule chez Eurytios), 642 (l'aurige Damon), 680 (Centaure), 725 (tête de Sirène), 809 (tête d'homme); F 38 (tête de Triton), 51 et 298 (id.); L 155 (tête de Sirène), etc. Cf. *Album des Musées de Province*, I, pl. XV (tête d'Hercule); *Vasensammlung Berlin*, n° 1670 (id.), etc.

(4) Furtwaengler, *Vasens. Berl.*, n° 336; C. Smith, *Journ. hell. stud.*, XI, 1890, pl. I et II. Celui du Louvre est encore inédit. Rappelons aussi que dans une amphore de Milo (*Ephéméris arch.*, 1894, pl. XIII-XIV) on a donné aux hommes n ton brun clair; dans une autre (Rayet-Collignon, *Céramiq.*, pl. III) un ton jaunâtre.

(5) Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 16. « Primus invenit eas colore testæ, ut ferunt, itæ Ecphantus Corinthius. » — Le texte est visiblement altéré. L. Jan a corrigé

explique ordinairement ce passage comme une allusion aux *retouches* de couleur rouge introduites dans une peinture noire (1). Mais nous venons de voir qu'il n'y avait pas de peinture noire. Il s'agit donc plus probablement du ton rouge donné aux personnages eux-mêmes, toujours sous l'influence de la technique égyptienne. Cette invention fut complétée plus tard par celle d'Eumaros d'Athènes « qui distingua les femmes des hommes », dit Pline (2). De quelle manière? Évidemment en donnant à celles-là des chairs blanches, technique que nous voyons, en effet, pénétrer dans la céramique corinthienne et attique dès le début du VIe siècle (3) et qui rappelle de bien près l'habitude égyptienne de peindre les femmes en jaune clair.

En résumé, la peinture archaïque des Grecs a dû passer par trois phases : 1° la *liniaris*, due au simple silhouettage d'une ombre portée sur un écran blanc, peinture qui comportait déjà des reprises de traits intérieurs pour exprimer les détails de musculature et de costume (époque de Philoclès, Cléanthès, Saurias, Craton, Aridicès et Téléphanès ; les grands vases de Milo peuvent en donner une idée assez exacte) ; 2° le *monochromaton* où la silhouette entière du personnage était enduite d'un ton, surtout d'un ton rouge (comme dans les plaques de Cæré et les fresques de Corneto ; là se place l'invention d'Ecphantos) ; 3° perfectionnement du système précédent par l'application du blanc sur les figures de femmes (invention d'Eumaros). En aucun cas, la fresque grecque n'a ressemblé, comme coloris, à un vase à figures noires.

Mais, dira-t-on, pourquoi, en face de cette grande peinture aux

dans l'édition Teubner : « Primus invenit eas colorare colore testæ, etc. » Par conséquent *eas* se rapporterait à *linias* de l'avant-dernière phrase. Je propose de corriger beaucoup plus simplement *eas* en *eos* se rapportant à la phrase précédente. « On prit l'habitude de désigner par une inscription les personnages que l'on peignait. Ecphantos de Corinthe le premier trouva le moyen de *les* peindre (les personnages) avec un ton de brique pilée, dit-on. »

(1) Holwerda, *Jahrbuch*, 1890, p. 257 ; P. Girard, *Peinture antique*, p. 136.

(2) *Hist. nat.*, XXXV, 56. « Et qui primus in pictura marem a femina discreverit, Eumarum Atheniensem, figuras omnes imitari ausum. »

(3) *Vases du Louvre*, pl. XVIII (479), XLVI (629), L (637, 640, 642), LI (643, 645).

tons voyants et gais, les céramistes restaient-ils attachés à leurs silhouettes noires d'un effet triste et funèbre? Pourquoi n'adoptaient-ils pas, eux aussi, le ton rouge? Pour une raison très simple qui était toute matérielle et pratique. La couleur rouge, employée en céramique, est une couleur ocreuse qui n'a pas grande solidité. Elle est peu fusible à la cuisson et s'incorpore mal à l'argile ou au fond de couleur sur lequel elle est appliquée. Les retouches blanches et rouges d'un vase disparaissent assez facilement, alors que le noir résiste admirablement. Les industriels ne pouvaient donc pas, de gaieté de cœur, renoncer à un élément essentiel, à un des outils les plus merveilleux de leur art, à ce beau lustre noir dont la conquête date des origines mêmes de la céramique grecque (1), couleur unique et admirable, qui a des qualités exceptionnelles de fusibilité, d'adhérence à l'argile, de résistance au temps. C'est pourquoi toutes les tentatives isolées de changer en *rouge* les figures noires des personnages, au moyen d'une surcharge, sont rares. On est obligé d'y renoncer et de proclamer la supériorité incontestable de la céramique à figures noires, jusqu'au jour où, par une solution d'une simplicité géniale, un homme (ce sera Nicosthènes ou Andokidès) trouvera le moyen de tout concilier, de garder la couleur noire et de faire des figures rouges, en retournant pour ainsi dire l'ancien système, en faisant le fond noir et en gardant le ton d'argile rouge pour les personnages. Ce jour-là, la conciliation depuis longtemps rêvée entre le grand art et l'art industriel est accomplie.

VI

Notre conclusion sur la grande peinture sera donc la suivante :

Le procédé de l'ombre silhouettée sur un écran a été pratiqué en Grèce dans la seconde moitié du VIIe siècle, probablement sous l'influence de l'Égypte, par les grands peintres comme

(1) *Catalogue des vases du Louvre*, p. 131.

par les industriels. Les écoles ionienne et corinthienne surtout paraissent en avoir profité et l'avoir propagé.

Les peintres grecs, quand ils ont fait dans leurs fresques de la silhouette opaque, détaillée par des traits intérieurs, ont dû surtout la faire rouge (sans préjudice d'autres tons possibles, mais également monochromes, *singulis coloribus,* comme dit Pline). Plus tard, cette peinture, devenue un peu compliquée (*operosior*), a admis d'abord des retouches blanches pour exprimer les chairs féminines, ensuite des tons de plus en plus nombreux.

Ainsi comprise, la peinture grecque du VIIe et du VIe siècle présente, avec la peinture égyptienne, les plus étroits rapports : 1° procédé de l'ombre portée, amenant les mêmes fautes ou les mêmes conventions; 2° coloris général en teinte plate, où le ton rouge domine; 3° façon de distinguer les sexes, en donnant un ton plus clair aux femmes; 4° manque absolu de perspective, projection de tous les personnages et de tous les objets représentés sur un plan unique.

Tel est le dessin qui, pendant des siècles, en Égypte et en Grèce, probablement aussi en Asie (1), a suffi aux artistes, grands et petits. Tout cela va changer avec le ve siècle. C'est, en peinture comme en sculpture, une heure décisive. Tout va changer par l'introduction de la perspective, par l'invention des *trois-quarts,* qui mènera ensuite à la découverte du modelé par les ombres.

Cette grande nouveauté est mise par les auteurs anciens sous le nom de Cimon de Cléonées, qui devait vivre dans le courant ou vers la fin du VIe siècle, car Pline nous dit qu'il perfectionna les inventions d'Eumaros, en trouvant lui-même les *catagrapha*, c'est-à-dire les raccourcis, et qu'il reproduisit les attitudes variées du visage, soit regardant en arrière, soit regardant en l'air, soit regardant en bas (2). Cette brève indication est infi-

(1) M. Clermont-Ganneau a bien voulu me faire observer qu'en arabe le mot *çalm* ou *çelem,* qui veut dire l'ombre noire, a, dans les langues sémitiques très anciennes, le sens d'*image* et même de *statue*. En assyrien, *çalmou* désigne à la fois l'adjectif *noir* et le substantif *image*.

(2) *Hist. nat.*, XXXV, 56. « Quique inventa ejus excoluerit, Cimonem Cleonæum.

niment précieuse pour nous, parce qu'elle explique, je crois, comment et à quelle époque prit fin l'usage de reproduire les modèles par silhouettes. En effet, le peintre qui, le premier, a créé des *obliquas imagines,* a dû les faire autrement que par l'ombre portée qui, dans les raccourcis, ne donne que des masses confuses et peu précises.

Les peintures céramiques confirment cette manière de voir. Avec Nicosthènes et Andokidès, Pamphaios, Epictétos, Paidikos, Chachrylion, Phintias et toute la pléiade des premiers peintres de figures rouges, qui doivent travailler sous l'inspiration du maître de Cléonées, nous voyons le dessin aborder hardiment des attitudes, des flexions de têtes et de corps, des raccourcis qu'on chercherait en vain dans la peinture à figures noires. On y voit s'introduire la tête de trois quarts, qui ne donnerait pas d'image nette sur un écran. Enfin, un dernier détail suffirait à prouver combien le changement qui se produit est important. On ne trouve pas trace d'esquisse sur les vases à figures noires : on n'en avait pas besoin si le contour juste était donné presque mécaniquement. Au contraire, dès l'apparition des figures rouges, on constate que l'ouvrier a cherché la mise en place de ses personnages au moyen d'un tracé léger à la pointe, plusieurs fois repris et modifié. C'est donc à ce moment que les artistes se sont délivrés des entraves de la silhouette; on peut dire qu'ils ont jeté leurs béquilles pour marcher seuls et sans soutien mécanique; ils se sont sentis assez forts pour aller droit à la nature et la reproduire fidèlement rien qu'en la regardant. Le vrai dessin et la vraie peinture, tels que nous les comprenons et les pratiquons, sont nés ce jour-là, et le nom si obscur de Cimon de Cléonées est probablement celui d'un des plus grands artistes qui aient existé, car on peut dire sans exagération que son œuvre marque une date dans l'histoire de l'humanité.

A la même époque où Cimon de Cléonées inventait les raccour-

catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientis, suspicientisve vel despicientis.

cis, une transformation non moins considérable s'accomplissait dans la sculpture. C'est aussi vers la fin du VIe siècle que la statuaire grecque se dégage des entraves de cette loi séculaire de symétrie, qui avait régi tyranniquement toutes les civilisations antérieures et que M. Julius Lange a si heureusement mise en lumière, en la baptisant du nom un peu bizarre de « frontalité » (1). Anténor ou ses successeurs trouvent les flexions du corps, les rythmes onduleux, les dissymétries qui donnent tant de vie et de naturel à la représentation humaine et qui ouvrent une ère nouvelle à la plastique. Il n'est pas possible de ne pas être frappé de la concordance de ces deux faits : abandon du plan médian par le sculpteur, abandon de la projection plane et géométrique par le dessinateur; invention des rythmes dissymétriques en statuaire, création des raccourcis en peinture. Les deux phénomènes sont connexes. Jamais révolution plus notable ne s'est accomplie dans l'art et l'honneur en revient tout entier à la Grèce, disons surtout à l'Attique des Pisistratides et de Clisthènes.

Ne nous hâtons pas cependant de conclure que tous les peintres du Ve siècle, y compris les industriels, aient dit adieu pour toujours au procédé commode et rapide de la silhouette. Je l'ai comparé à la « chambre claire » actuelle, et bien que ce tour de main n'ait pas sa place dans une véritable œuvre d'art, il n'en est pas moins vrai que l'on s'en sert journellement pour des croquis rapides ou des mises en place un peu compliquées. Il est probable que, même durant le Ve siècle, le souvenir de cette opération, si familière aux artistes anciens, ne s'est pas complètement éteint, d'autant plus que la manière à figures noires continua par tradition, comme nous le disions au début

(1) L'étude de M. Lange (publiée dans les *Mémoires de l'Académie de Danemark*, 5e série, t. V, no 4, 1892) est écrite en danois et suivie d'un résumé en français qui a été analysé et commenté par M. H. Lechat dans la *Revue des Universités du Midi*, 1895, p. 1-24. M. Lechat a raison d'ajouter que, dès le début de l'art grec, on saisit les efforts du libre génie hellénique pour s'affranchir de la loi de frontalité. Il n'en est pas moins vrai que l'essor définitif se place aux environs de l'an 500.

de cet article, d'une façon plus ou moins obscure et latente. S'il est vrai que les incorrections nombreuses et choquantes, comme celles que nous signalions au début, disparaissent presque complètement, cependant, en cherchant bien, on en trouve qui semblent attester l'emploi encore durable de l'ombre portée. M. Hartwig en a énuméré plusieurs, sans en trouver d'explication satisfaisante (1). Le Musée du Louvre possède une magnifique amphore de la fin du ve siècle ou du début du ive, provenant de Milo, qui représente la Gigantomachie, et en publiant ce vase, M. F. Ravaisson a fait remarquer l'extraordinaire incorrection de la jambe d'un des géants foudroyés. « Le bras droit et surtout la jambe droite du géant qui combat contre l'un des Dioscures, dans la partie inférieure du tableau, présentent la plus inexplicable distortion. Il semble que celui qui a dessiné ces membres a dû travailler d'après des types qu'il ne comprenait pas (2). » Je suis persuadé, pour ma part, que cette erreur résulte d'un croquis fait par l'ouvrier d'après une silhouette. Il aurait dû mettre le personnage de face et non de dos.

On peut donc croire que ce procédé est resté connu et employé dans les ateliers grecs jusqu'à la fin de la peinture de vases. Mais, ou bien les dessinateurs étaient trop habiles et trop familiarisés avec la nature vivante pour commettre des fautes en complétant l'intérieur de leurs silhouettes, ou bien, ce qui est plus probable, le système lui-même était tombé en désuétude et n'était plus mis en œuvre qu'à de rares intervalles.

En terminant cet article, je tiens à préciser la portée des observations qui viennent d'être présentées sur l'emploi de la silhouette. On irait au-delà et même à l'opposé de ma pensée, si l'on me faisait dire que l'ombre portée a été mise en usage par les artistes ou par les céramistes *chaque fois* qu'ils ont eu à composer un sujet. Je récuse d'avance toute interprétation

(1) *Griech. Meisterschalen*, p. 186, note 1.
(2) *Monuments publiés par l'Association des Études grecques*, 1875, p. 9.

qui fausserait la théorie en l'exagérant. Je considère l'emploi de la silhouette comme *un des moyens* que les dessinateurs égyptiens et grecs ont eus à leur disposition pour traduire la nature vivante, pour prendre des croquis rapides et justes des attitudes les plus diverses. Ce moyen n'excluait pas les autres. Surtout il ne supprimait pas l'observation directe de la nature; au contraire, il y ramenait sans cesse en forçant le peintre à rectifier le tracé schématique de la silhouette, à le compléter par l'indication des détails intérieurs : s'il y manquait, nous avons vu à combien d'erreurs il s'exposait. Ce procédé n'excluait pas non plus, de la part des industriels, l'imitation des grandes peintures et des sculptures connues, ni l'inspiration puisée dans les autres arts mineurs. Je pense qu'il constituait un des éléments importants du dessin, à l'époque archaïque; mais il n'en était pas le soutien unique. C'est dans cette mesure que j'ai essayé de le faire entrer dans l'histoire de la peinture antique et d'en indiquer le rôle considérable.

E. Pottier.

Le Puy-en-Velay. — Imprimerie R. Marchessou, boulevard Carnot, 23.

